

УДК 780.614.131:78.03](84)(045)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276574>

ФІЛАТОВА Т. В.

Філатова Тетяна Володимирівна — кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5869-631X>

filatova.tanya@gmail.com

© Філатова Т. В., 2023

БОЛІВІЙСЬКА «МУЗИКА ВІТРУ» В ГІТАРНІЙ ТВОРЧОСТІ: АСПЕКТИ ХУДОЖНЬОГО ВТІЛЕННЯ

Розглянуто болівійську гітарну музику як вагому складову сучасного південноамериканського репертуару. На прикладі творів відомих композиторів та виконавців Альфредо Домінгеса, Фернандо Ардуса, Хільберто Рохаса виявлено зв'язки з фольклорними традиціями країни, поетикою болівійської «музики вітру», її тембровою специфікою. Методологія дослідження спирається на методи історичного, компаративного, феноменологічного, структурно-функціонального аналізу для визначення жанрово-стильових елементів болівійської народної музики індіанського та креольського походження в академічній гітарній творчості, розкриття органології традиційних інструментів і тембрових характеристик звуку. У проаналізованих композиціях («Ярмарок», «Через ущелину» А. Домінгеса, «Прощання з Лос Чунчос» Ф. Ардуса, «Гвадалквівір» Х. Рохаса) висвітлено різноманітні ресурси виконавської гітарної техніки, що використовуються для імітації голосів природи, аутентичних тембрів стародавніх болівійських аерофонів кени, ерке, канья, мембранофонів каха, місцевих хордофонів чаранго, актуальних у сучасних умовах колективної ритуальної практики музикування. Звукові та образні конотації співвіднесено з голосами болівійських народних інструментів, декораціями ритуалу, пластикою танцювальних рухів, візуалізацією природних ландшафтів та атрибуцією тотемічних культур. У процесі визначення жанрових складових продемонстровано контрасти співставлень: такірарі, тонади і андського уайно, обрядових індіанських церемоній та танцю сардани іберійського походження, метричних коливань креольських й індіанських ритмів, мелодичних рухів пентатонної природи з мелізматичними орнаментами андського типу. Мовні і жанрові ознаки гітарних творів досліджено з урахуванням антропологічного досвіду вивчення болівійськими вченими своєї музично-обрядової культури, що зокрема обумовило пошук історичного коріння музичних явищ серед експонатів археологічних музеїв, експозицій музичних інструментів, артефактів побуту корінних народів.

Ключові слова: болівійське гітарне мистецтво, «музика вітру», гітарна творчість Альфредо Домінгеса, жанрово-стильові ознаки, органологія традиційних інструментів, прийоми звуковидобування

*«La música en Bolivia es el viento»
Adolfo Costa du Rels*

Вступ. Актуальні наукові підходи до вивчення музичних культур, екзотичних для західного світу — зокрема болівійської — націлені на їхнє дослідження за допомогою «оптики» музичної антропології. Це передбачає міждисциплінарні зв'язки етнографії, музичної акустики, соціології, історії, археології, антропології та

музикознавства. При поєднанні кабінетної та польової наукової роботи, як вважає Річард Ангуло, генеруються «пошуки архаїчного матеріалу традиційної музики та музичних інструментів усіх культурних родових шарів, від первісних народів до цивілізованих націй, тобто племінна етнічна музика вивчається у соціальних аспектах її побутування, з урахуванням гібридних іноземних музичних впливів» [Angulo, 2014, p. 164]. Автор констатує, що у зазначених напрямках відзначається суттєвий науковий прогрес: «На початок 2000-х років понад 150 музичних інструментів Болівії увійшли до іспано-американського десяти томного музичного словника; 2010 року була опублікована органологічна праця Кавура Арамайо “Музичні інструменти Болівії”» [Angulo, 2014, p. 175]. Переважання в болівійській культурі фольклору корінних народностей продукує вивчення автохтонних зразків виконання, побутування сільських общинних жанрів як пріоритетних і міських (західних) жанрів як вторинних, гібридних. Комплексний підхід сприяє відхиленням від суто локальних «координат», зміщує аналіз у широке контекстне поле, «не обмежуючи його виключно корінними групами, інкапсульованими на певних територіях» [Angulo, 2014, p. 182], а навпаки, включає музику як одну із форм відображення міжкультурних процесів. Антропологічний акцент артикулює пов'язаність трьох дискурсів: історико-археологічного (органологія давніх інструментів); декоративно-візуального (костюми, ритуальна пластика, іконографія); аналітико-музикознавчого (фонографічний матеріал, нотні транскрипції).

Аналіз останніх досліджень. До актуальних наукових джерел висвітлення процесів розвитку болівійської музичної культури належать монографії та статті Річарда Ангуло (Richard Angulo), Альберто Вільяльпандо (Alberto Villalpando), Сесілії Кармен Рамалло Діас (Cecilia del Carmen Ramallo Díaz), Сюсани Сарфсон Глейсер (Susana Sarfson Gleizer), Карлоса Россо Ороско (Carlos Rosso Orosco), Раміро та Едвіна Гутієрес Кондори (Ramiro & Edwin Gutiérrez Condori), Генрі Стобарта (Henry Stobart) музикознавчого та виконавського напрямів, які артикулюють питання місцевих обрядів сікуріяди [Angulo, 2016]; афроамериканських похоронних звичаїв [Angulo, 2021]; андської танцювальної музики і болівійських ритуалів [Sarfson Gleizer, 2010], [Gutiérrez Condori, 2009]; антропології андської болівійської музики [Angulo, 2014]; тенденцій розвитку сучасної композиторської творчості [Villalpando, 2002, 2007], [Rosso Orozco, 2010], естетики андського звуку [Філатова, 2022], музичної поетики болівійських Анд [Stobart, 2002, 2006]; специфіки ритму уайньо [Ramallo Díaz, 2010]; класифікації сучасних гітарних прийомів звуковидобування [Ivannikov, 2022]. Аналітика статті спирається на нотне видання болівійської гітарної музики під редакцією відомого віртуоза Фернандо Ардуса (Fernando Arduz Ruiz) [Arduz, 1997]. До аналізу обраних матеріалів долучені посилання на виконання музики авторами творів та видатними болівійськими гітаристами.

Мета статті — виявити аспекти художнього втілення болівійської «музики вітру» в академічній гітарній творчості. *Наукова новизна* статті полягає у введенні до вітчизняного музикознавчого обігу матеріалів про болівійську музичну культуру та гітарну творчість зокрема.

Методологія дослідження включає методи історичного, компаративного, феноменологічного, структурно-функціонального аналізу для вивчення: жанрово-стильових елементів болівійської народної музики індіанського та креольського походження в академічній гітарній творчості; органології традиційних інструментів і тембрових характеристик звуку; явищ імітації голосів природи, тембрів болівійських духових, ударних, струнно-щипкових інструментів сучасними гітарними засоба-

ми звуковидобування; генеалогії ритмічних структур та їх проявів у досліджуваних творах; декоративно-візуальної ритуальної атрибуції; співвіднесення асоціативно-образних рядів із тембровими конотаціями, специфічними жанрами та інтонаційно-ладовими моделями; антропологічних зв'язків звукового простору «музики вітру» з навколишнім природно-ландшафтним середовищем і станом метафізичного діалогу людини з оточуючим світом.

Результати дослідження.

За словами відомого болівійського письменника та інтелектуала минулого століття Адольфо Коста дю Релса, «музика в Болівії — це вітер». Наведена поетична метафора повною мірою відображає національні риси характеру самих болівійців — пристрасних, імпульсивних, схильних до необдуманих та нестримних поривів. Як спадкоємці загальної давньої історії країни, вони втілили в музичній творчості свою культурну ідентичність, що виростає з усвідомлення єдності ландшафту, звуку та ритуалу. Її невід'ємними атрибутами є музичні артефакти — стародавні духові інструменти, що зберігаються в археологічних музеях Ла-Паса та Кочабамби. Їхні сучасні модифікації досі актуальні в обрядовій тотемічній культурі народів болівійського плоскогір'я.

Для болівійців минуле не перестало бути сьогоденням: «Ми цілком можемо уявити звуковий світ Анд, який досі відчувається у вітрі, в горах, на нескінченних рівнинах Альтиплано, у нашому повсякденному середовищі, яке хоч і пронизане за сотні років історією різних цивілізацій, але не перестало бути для нас напрочуд знайомим» [Carlos Rosso Orosco, 2010, p. 174]. Автор наведеного тексту, болівійський дослідник Карлос Россо Ороско посилається на співзвучні думки фольклориста Хайме Мендоса: «Я вірю, що там, у музиці андської кам'яної свирілі сіку пульсує душа не тільки нинішньої раси аймара і кечуа Болівії, а й інших, що передували їй в Андському масиві. У цьому тоні далекий проблиск незрівнянної мелодії. У самій її простоті, здається, міститься неймовірна глибина. Більше того, вона видається мені не лише відлунням, а й самим людським голосом, що проростає із землі — пачамами — подібно до пісні зі скель...» [там само].

Своєрідною «візитівкою» для першого, доволі декоративного знайомства зі звуковою атмосферою андських тембрів болівійської «музики вітру» можуть слугувати сучасні аранжування мелодій андських флейт, що імітують голоси птахів на тлі колоритних пейзажів болівійського високогір'я (фото 1). Цей досвід сформує у слухача відчуття медитативної рефлексії під впливом певних аудіовізуальних конотацій¹. Однак заздалегідь слід зазначити, що ніжні та глибокі медитативні стани, привабливі для споглядання краси болівійських пейзажів у супроводі комерційних обробок місцевих фольклорних мелодій, аж ніяк не є переважаючими у традиційній практиці, що значно динамічніше відображає «життя в суворому андському середовищі, яке тісно переплітає людей як мелодії парних флейт, що не існують одна без одної» [Stobart, 2002, p. 92].

Говорячи про містичний і пантеїстичний характер болівійської андської музики, Г. Стобарт визнає: «Ця музика була і залишається продуктом цивілізацій, що неминуче перетинаються ландшафтом, будь він безтурботним, холодним, незмірним або таємничим, таким як болівійський краєвид Анд. Цей ландшафт населяли тіванакота, аймара або кечуа, і їхня музика, створена за давніми місцевими традиціями, безумовно, продовжує звучати так, як звучала в давнину» [Stobart, 2002, p. 95]. Усним свідченням цього слугує андський фольклор, що зберігся, як втілення ангемітонної

¹Див. : <https://m.youtube.com/watch?v=vgB0AqbdyDM>

музичної системи та обрядової тотемічної естетики інків. Поряд із культурами жителів андського високогір'я і центральних долин корінні народи, що жили на території низовин, кочові за своєю суттю, розвивалися в умовах набагато складнішої культурної ситуації (аккультурації), частково місіонерської, імпортованої з європейської барокової традиції, яка стала фундаментом креольської народної музики та жанрів куеки, байлечіто, інших танців, що виникли на її основі. Вони універсальні для багатьох обрядових традицій: сільськогосподарських, ігрових, карнавальних, поховальних. Згідно з давніми звичаями, болівійська музика не тільки містить імітацію музичними інструментами голосів природи (шуму дощу, джерела, річки, вітру, співу птахів), але є важливою частиною заклиального шаманського ритуалу.



Фото 1. Болівійські Анди¹

Англійський антрополог і музикант Генрі Стобарт у статті «Переплетення світів: знання музики і музичне знання про болівійські Анди» наголошує на пріоритеті чуттєвого сприйняття автохтонної музики як своєрідного мосту, «здатного поєднати людей і місця як взаємопов'язані сфери, щоб людина відчула звук носієм інтуїтивного діалогу підсвідомості з культурним простором, цим діалогом артикульованим» [Stobart, 2002, с. 79–80]. Філософія «звуку як форми знання» поширюється не лише на саму людину, а й зустрічно, взаємно впливає на живу природу, ландшафти, гори, вітер — сховища знань про світ, не доступні людям. Розуміння середовища як живого організму і пейзажу як живого тіла, поширене в болівійській культурі, в публікаціях Стобарта, написаних як результат польових багаторічних досліджень в умовах три-

¹ Див.: <https://peakvisor.com/adm/bolivia.html>

валого проживання на андському високогір'ї, підводить автора до думки про цілющі властивості звуку, його всепроникну енергію. Довго перебуваючи всередині сільсько-го звукового середовища у віддалених куточках півночі Потосі, вчений вивчав «епістемологію звуку, що йде з переливу дзвонів на сусідній скелі, гортанних голосів лам, із завивань вітру, що дме від родових гробниць — до звуконаслідувальної фонетики та поезики кечуа — і вся ця музика виникає як частина андської семантики ландшафту, історії, мови» [Stobart, 2006, p. 7].

Експонати, що зберігаються в наші дні в археологічних музеях Болівії, слугують вагомими аргументами для дослідження традицій музичної культури, що йде від витоків стародавніх шарів побутування інших культурних реліктів у середовищі корінних народностей болівійського плоскогір'я, що розширює пізнання про онтологію, антропологію, просторову локацію їхнього світу та метафізику його сприйняття. У столиці Ла-Пасі (Сукре) та інших містах країни існує безліч сховищ та центрів вивчення реліктових об'єктів: Національна музична академія Болівії (1908), Вища школа витончених мистецтв (1928), Національна академія історії (1929), Центр археологічних та антропологічних досліджень (1957), Національний музей археології (1960), Болівійський індеаністський інститут (1973), Національний інститут з вивчення фольклору (1976). Серед музичних експонатів можна зустріти стародавні болівійські аерофони: свирілі «sicu», поздовжні флейти «quepa», «tarka», вертикальні флейти «pinkilla»; шкіряні барабани, бронзові гонги, мідні дзвіночки. Атрибуція будь-якого з інструментів у живій практиці залежала від пори року, календарного циклу, стану природи, геолокації, функції общинно-племенних обрядів, духовних ритуалів, точніше — від переплетення цих світів. Болівійські хордофони заслуговують на особливу увагу.

Болівія, як і Перу, була «колискою» андського чаранго — індіанського струнно-щипкового інструменту, що нагадує маленьку гітару з корпусом з броненосця («quirquinchu» — броненосець у пер. з кечуа) або з дерева, — визнаного транскультурною іконою в Перу, Болівії, Еквадорі, Чилі та за межами андського високогір'я в західній частині Аргентини [Філатова, 2022a]. Симптоматично, що саме в Болівії традиція удосконалення, реконструкції інструменту та експериментування розвивалася найбільш інтенсивно і продовжує наростати у наші дні. Крім добре відомих старих болівійських моделей чаранго з грушоподібною формою корпусу та здвоєними металевими струнами, «hualaucho» мініатюрного розміру з коротким грифом, маленькою мензурою та високим пронизливим звуком, у ХХ столітті болівійські майстри винайшли великий чаранго «ronrroso» з кутастих дерев'яним корпусом, п'ятьма парами здвоєних нейлонових струн, строем значно нижчим за звичайний¹, а розмірами значно більшими.

Експерименти проводяться також у напрямку пошуку гібридних форм інструментів: «charanguito» з двома грифами, розташованими поруч (наприклад, грифом гітари та бас-гітари; грифом гітари та чаранго з боків або з різних кінців корпусу). Один із відомих болівійських музикантів, експериментатор в галузі органології чаранго Ернесто Кавур Арамайо (Ernesto Savour Aramaio, 1940–2022), світовий лідер серед віртуозних виконавців на «індіанській» гітарі, знавець андської музики, винахідник модифікацій інструментів, — зібрав у особистій колекції понад 2000 різних експонатів і створив у 1962 році перший унікальний Музей чаранго. У 1984 році він

¹ Стрій «hualaucho» $d^1 d^1 g^1 g^2 h^1 e^2 e^2 h^2 h^2$; стрій «ronrroso» $a^1 a^2 c^1 e^1 e^1 a^1 a^1 e^1 e^1$; стрій «charangon» або «baritone charango» $c^1 c^1 f^1 f^1 a^2 a^1 d^2 d^2 a^2 a^2$; стрій «ranka charango» $d^1 d^1 a^1 a^1 g^1 g^1 c^2 c^2 g^2 g^3$.

розширив експозиції величезним спектром інших національних реліктів і назвав його Музеєм музичних інструментів Болівії (фото 2, 3)¹.



Фото 2. Різновиди андського чаранго



Фото 3. Музей музичних інструментів Болівії

¹Див.: <https://bolivianthoughts.com/2019/08/06/the-charango-museum-one-of-the-best-works-of-ernesto-cavour/>

Сліди виявлених та описаних у документальних хроніках історичних експонатів перетиналися з легендами, міфічними персонажами, зображеними з головами–трофеями в руках на поліхромних керамічних посудинах у формі голів чи фігур людей. Для місцевих антропологів вони свідчили про ритуальне призначення та ареали обрядових практик. Поза архівами і музеями атмосфера давніх умов побутування корінного населення відчувається в архітектурі Тіуанако (в пер. «мертве місто»), на руїнах стародавньої цивілізації, серед останків будівель двох тисячолітньої давності: з пірамідою, підземним храмом, ритуальними воротами, кам'яними монолітами, унікальною геометрією прямокутних форм. Пам'ятник давньої болівійської архітектури застиг як символ колишньої могутності корінних народностей, які відкрили хронологію часочислення у своїх стародавніх «обсерваторіях» (фото 4)¹.



Фото 4. Болівія, Тіуанако

Такою є панорама ізольованої і найбільш бідної країни південноамериканського континенту, після війни з Чилі позбавленої виходу до узбережжя Тихого океану і водних торговельних артерій, але з давньою культурою, яка також зберегла сліди колишньої розкоші від видобутку срібла у вигляді майже сотні монастирів, церков, садів колоніальних часів.

Автохтонна музика в тотемічних культурах, заснованих на общинному укладі, родовому або племінному культі поклоніння тотему, — об'єкту, тварині, рослині чи явищу природи — є складовою первісного анімізму. У племінних звичаях та культурі індіанців аймара, які проживають в окремих регіонах (сую) департаментів Ла-Паса та західної частини Потосі, музика звучить залежно від календаря населення, зайнятого

¹ Див.: <https://vsegda-pomnim.com/religija/2777-hram-kalasaajja-75-foto.html>

вирощуванням картоплі, зернових, випасом лам, організацією язичницьких культів або сакральних святкових церемоній в обрядових центрах. З цим календарем узгоджується відбір музичних інструментів. Відповідно до чергування дощових і посушливих періодів народні інструменти поділяються на дві групи. Аерофони «pinkillu», «tarka», що звучать в дощовий час («jalluracha» з листопада по березень), передбачають у конструкції особливий ізоляційний канал (ковпачок) для відтворення звуку. У «siku» та «quepa», призначених для сухих сезонів («avtiracha» з квітня по жовтень), він відсутній. У звуковій концепції аймара органологічний акцент ставився саме на аерофонах¹, хоча до них підключалися струнно-щипкові (чаранго, гітара) та ударні.

Музика корінних народів передавалася усно з покоління в покоління, була феноменом підсвідомих актів поза індивідуальною авторською волею, народженням у пориві співтворчості «метакультурної єдності всього одухотвореного, ритуального навколишнього простору, де кожен пагорб, річка, яр, рівнина має ім'я та духовну характеристику, з якою люди живуть у повазі та постійному діалозі» [Angulo, 2016, p. 9]. Культурною спадщиною Болівії, знаком самобутності, національної ідентичності слугують *сікуріади* — сільські обшинні свята, що включають музику і танці корінного населення, інтегровані в ритуальну практику мешканців департаментів Оруро, Росаріо: «Сікурі — релігійний танець з ритмом *баїно*, прикрасами з пір'я кондора та страуса — птахів, що символізують бурю та силу; цілепокладання танцю церемоніальне та цілюще для туземців. Танцюристи чоловіки в пончо, яким належала провідна роль, розташовувалися праворуч процесії; ліворуч співали та танцювали жінки у яскравому національному вбранні; у кожного ряду свій провідник; танцюристи та музиканти додавалися один за одним (музиканти — відповідно до порядку розмірів сіку: перший крупний розмір сіку «санья», потім середній сіку «мало», ще менший «тіпле»). У ритуалі витримується певний порядок ритмів: *баїно* використовується, коли група зупиняється по колу; *ragad* — для переміщення з одного місця до іншого; *cuschu* — ритуальний ритм у момент привітання священників та цнотливих дівчат біля дверей церкви; *diana* — в момент привітання важливих гостей» [Angulo, 2016, с. 14].

Сучасні обряди *сікуріада* та *сампоньяда* набули характеру фестивальних рухів, конкурсів, зосередилися у столичних центрах департаментів, місцях туристичного бізнесу і вже не завжди відповідають ритуальним циклам. Між тим, вони й досі несуть потужний комунікативний заряд. Мова спілкування із навколишнім світом, переважно вербальна, з артикуляцією смислів, у культурах архаїчних, екзотичних, тотемістичних та племінних врівноважується мовою руху тіл, візуальних символів, пейзажів, голосів природи та звуками священних ритуалів, що визначають національну ідентичність та культурний зв'язок обшин.

В академічній музиці болівійських композиторів міститься чимало свідчень творчого звернення до народних традицій для їхньої презентації світу. Пошлемося на низку найбільш показових фактів. Відомий композитор Едуардо Каба (Eduardo Caba, 1890–1953) втілює у своїй творчості андський звук як фундаментальну основу власної музичної естетики. На матеріалі індіанського фольклору створено симфонічну поему «Потосі», «Поему чаранго», «Дванадцять індіанських мелодій» для фортепіано. Хосе Марія Веласко Майдана (Jose Maria Velasco Maidana, 1900–1989), один із іменитих болівійських композиторів першої половини ХХ століття, привіз музику Болівії до Європи, поставивши у Берліні свій балет «Америндія» (1938). Після пове-

¹ У Болівії існує близько двадцяти різновидів аерофонів, відмінних за конструкцією та розмірами.

рнення до Болівії з початком Другої світової війни він мріяв про нові оригінальні сценарії та звукові світи, що виростають з «насіння» андської музики. Вільно володіючи європейськими авангардними техніками письма, композитор втілює у музиці поетизовані образи андської культури, її мови та тембрової палітри в симфонічній поемі «Танець вітру» (1936), увертюрі «Діти сонця» (1938), «Андській сюїті» (1956). Інший представник академічної болівійської музики — Віскарра Монхе (Viscarra Monje, 1898–1969) подавав андські традиції у стилістиці європейського романтизму та колористичного імпресіоністського письма. Композитор Густаво Наварре (Gustavo Navarre, 1936–2005), професор, ректор Національної музичної академії Болівії, поєднував андський звук із неоромантичними зразками європейського мислення у симфоніях, струнних квартетах та сонатах для фортепіано. Альберто Вільяльпандо (1940, Ла-Пас) переносив у твори зі «свого» андського світу «зловісну тишу, посилену вітром» (вислів самого композитора). Для цього він вдавався до використання прийомів алеаторного письма, засобів додекафонії, політональності у поєднанні з елементами музики Анд, наприклад, в опері «Манчапуїту» (1995). Набагато раніше, ще після повернення до Болівії (1965), він створив кафедру композиції в Національній музичній академії, а також став професором Болівійського католицького університету, де знайомив студентів з авангардною музичною естетикою, прагнучи одночасно поєднати її з автентичною звуковою атмосферою Болівії. У його електронно-акустичних композиціях, таких як «Болівія» (1973), чути уривки людських реплік на місцевих мовах і діалектах, наслідування природних шумів, криків тварин, співу птахів, немовби знаходишся всередині віртуальної оживаючої картини, її містичної рами. «У ній вітер присутній як іманентний атрибут, здатний сколихнути тишу андської музики Альтіплано, щоб потім віднести її в долини і перетворити на ностальгічний бриз», — ці слова, неодноразово вимовлені для учнів, Альберто Вільяльпандо опублікував в одній з наукових статей [Villalpando, 2002, p. 124].

Серед заявлених вище композиторів немає кількох імен, відомих у гітарному світі: авторів музики, віртуозів, які принесли своїй культурі визнання. Серед болівійських гітаристів фольклорного напрямку, міфологізованих у країні, виділяється Альфредо Домінгес Ромеро (Alfredo Dominguez Romero, 1938–1980). Концертуючий віртуоз, що від початку і аж до 1964 року виступав із сольними академічними програмами в країнах Латинської Америки, Європи, Азії та Близького Сходу, разом із ансамблем болівійських народних інструментів підкорив багато сцен світу. Болівійська гітарна традиція починається саме з Домінгеса: «Альфредо Домінгес підняв креольську гітару на подіум болівійської культури, втілює у творах ритми болівійської землі, створив твори величезної чуттєвості та глибини — з справжнім національним корінням... Нове покоління болівійських гітаристів ставиться до Домінгеса як до титана, на плечах якого національна гітарна традиція стала рівноправною серед інших південноамериканських шкіл» [Arduz, 2018, p. 13]. Він поєднував прийоми гри на класичній гітарі¹ і чаранго: звідси така велика кількість перкусійних прийомів звуковидобування, гра на відкритих струнах, перевага високих регістрів.

Змішання технік народно-побутового та концертно-академічного виконання викликане наслідуванням звуку національних інструментів гітарним тембром. Дося-

¹ Креольська гітара схожа на іспанську шестиструнну, але значно менша за розмірами і зі значно тоншою декою, стрій аналогічний до традиційного іспанського «E-a-d-g-h-e», виготовлялася у міському середовищі метисів. Не використовувалася в селянському побуті, мовою аймара називалася *tinqua*.

гнення ефекту звукової імітації атмосфери болівійської «музики вітру» відбувалося за рахунок добре відомих у практиці класичних гітаристів прийомів звуковидобування (флажолети, глісандо, тремоло, піццикато, удари по корпусу інструмента). Поряд з ними з'являються нові специфічні прийоми, частина з яких походить від архаїчних акустичних ефектів «гармонік» при звучанні монохордів, інші вважаються, на думку відомого болівійського гітариста Фернандо Ардуса (1958–2021), «внеском болівійської музики в гітарну техніку» [Arduz, 1997, p. 85]. Специфічні прийоми видобування звуку посилюють позамузичні асоціації, наприклад, з шумом вітру (скрегіт уздовж струни нігтями зі зміною висоти звуку) або, навпаки, з тембрами інших інструментів: дзвіночків «cow bells» або «tabalet» (перекручування двох струн на одному ладі); маленької арфи «harp sound» (гра за грифом на струнах у районі кілків); малого барабана (удари пальцями правої руки по підставці з варіюванням звуку долонею лівої руки на резонаторі) [Ivannikov, Filatova, 2022].

Специфічні прийоми звуковидобування імітують голоси дзвіночків, мембранофона каха¹, чаранго, ерке та інших інструментів. Вони вписуються в середовище креольських жанрів тонади, вільянсіко, куеки, такірапі, чакареро та жанрів індіанського походження. Найбільш виконувани п'єси Альфредо Домінгеса — «Смерть індіанця», «Агонія птаха», «Ностальгія» та ін. Частина з його творів у нотному розшифруванні представлена в IX томі видання «Болівійська музика для гітари»: «Ярмарок», «Процесія», «Коло», «Легенда», «Через ущелину», «Вільянсіко», поряд з наступними п'єсами — «Індіанське повітря», «Фольклорні мотиви Болівії» Едуардо Каби, композиціями Фернандо Ардуса та інших авторів.

«*Feria*» («Ярмарок») Альфредо Домінгеса — одна з п'єс, візуалізованих гравюра-ми автора музики. Згідно з місцевими фестивальними традиціями Болівії, цей веселий святковий звичай приурочений до ярмарків на честь бога родючості, достатку та багатства Екеко, з продажем мініатюрних фігурок, масок та амулетів із міфології аймара. Свято супроводжується танцями та співом під звуки андських флейт, чаранго та ударних. У виконавській версії найбільш відомого у світі болівійського гітариста Піраї Вака (Pirai Vaca, 1967) п'єса отримала програмний підзаголовок «З болівійських Анд». Слухаючи цю музику, легко уявити картину польоту над андським високогір'ям. У ній поєднуються елементи болівійської мелодики з рясною мелізматичною канвою, імпровізаційною свободою розгортання, одноголосним неспішним рухом з перших же тактів п'єси, де класична гітара наслідує флейтове звучання. Імпровізація швидко змінюється синхронним ритмізованим натиском бурдонних басів, октавно-квінтовым фактурним ущільненням мотивів, які зазвичай супроводжуються голосами місцевих хордофонів чаранго, в традиційному народному стилі «брязкання». Фігури настирливого андського дводольного ритму артикулюються несиметричними, «зворотними» пунктирами впереміш із внутрішньотактовими та міжтактними синкопами. Енергія андських ритмів, ненадовго звільнена від прямого зв'язку з мелодичними фразами, перетворює середину

¹ Андський мембранофон каха чапака (саја шараса) у вигляді барабана з висотою дерев'яної обечайки 12 см та двома шкіряними мембранами діаметром 35 см, які прикріплені шнуром і оснащені аксесуарами з кишкових струн та кінського волосу для характерної вібрації звуку, — інструмент індіанців кечуа з різким сухим звуком, доповненим при ударі паличкою низькими обертонами; підвищується на руці за допомогою шкіряної петлі; підкреслює дводольний ритм уайньо; використовується в карнавальній практиці департаменту Таріха в сезон дощів разом зі співом і звучанням духових інструментів ерке (ерке, поздовжній «кларнет» з бичачого рогу, без отворів, з язичком і очеретяним мундштуком; звук хрипкий, яскравий) і камаченья (самашеña, тростинна флейта з чотирма отворами).

гітарної п'єси на перкусійну кульмінацію (прийом «tabalet»), нагадуючи про древні магічні ритуали корінних народів Болівії¹ (приклад 1).

Приклад 1.

Альфредо Домінгес. «Feria», тт. 40–63.

У виконанні Піраї Вака класична гітарна техніка видобування звуку — витонченого, елегантного, чистого і глибокого — органічно поєднується з елементами болівійської музики, прийомами гри, запозиченими з практики андських хордофонів, а також із різноманітними звуконаслідувальними перкусійними способами виконання, флажолетами, акустичними резонансами відкритих струн «гармоніками» різного походження.

П'єса Альфредо Домінгеса «*Por la Quebrada*» («Через ущелину»)² містить не менший контраст злиття академічних прийомів гри, наприклад, протяжного тремоло в розділі *Lento* (очевидний вплив іспанського гітариста Франсіско Таррегі) і далі, у новому розділі *Moderato* — імітації ударного інструменту кахи зі складним поліритмічним малюнком (приклад 2), далі — наслідування акордового арпеджованого «брязкання» (расгеадо) на чаранго в умовах чергового прискорення темпу *Vivace* (тт. 66–77).

Вивчаючи народну болівійську культуру та фольклор аргентинської півночі, Альфредо Домінгес прагнув створити справжню болівійську музику для гітари, з національними персонажами, ритмами та особливим «звуковим кліматом». У подібному напрямку рухалися й інші автори оригінальних композицій та аранжувальні традиційних мелодій.

¹ Це виконання можна почути за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=5P0xD3d74SI&ab_channel=Pira%C3%ADVaca

² В авторському виконанні п'єсу можна почути за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=sXMUyOLiwzo&ab_channel=EvasionMusic

Альфредо Домінгес. «Por la Quebrada», тт. 27–52

«*Despedida de Los Chunchos*» («Прощання з Лос Чунчос») — аранжування Фернандо Ардуса традиційної обрядової народної музики¹. *Despedida de Los Chunchos* — церемонія, що завершує релігійне свято Таріхи в долинах Болівії, коли нащадки племен індіанців *чунчо*, які здавна ворогували з племенами *колла*, у національних костюмах, масках та високих головних уборах з пір'я беруть участь у двотижневій фестивальній вуличній ході — величезній процесії, що йде двома рядами зустрічних колон приставним кроком. Учасники із мирною петицією на грудях під звуки музики реконструюють доколоніальні битви своїх народів. Автор п'єси розповідав своєму другові Піраї Вака, що в момент створення уявляв себе в певній точці міста, і з цієї фіксованої точки бачив, як процесія наближається та віддаляється, що і прагнув відобразити у своєму творі.

Театралізовані ритуальні елементи чути в імітації віддаленого перебору дзвонів, що символізує початок святкової ходи учасників біля виходу з католицького храму під звуки аерофонів ерке, камаченї та ударних. У реальній ході звуку хордофонів немає, але у концертній п'єсі в партії гітари відображено всі нюанси процесу: тихі флажолети наслідування звуку дзвонів; шумові ефекти імітації барабанів ударами по перекручених струнах, через що звук втрачає висотні характеристики і стає перкусійним; скрегіт і шум, що досягається шляхом заглушення басової струни нігтем лівої руки.

Атмосфера вуличного торжества підтримується знайомими кожному болівійцю цитатами народних мелодій, приуроченими до свята: одна з них лірична, у темпі

¹ П'єса у виконанні Піраї Вака за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=0-AsDE1BGzE&ab_channel=Pira%C3%ADVaca

Moderato, з «креольським» відтінком завдяки дорійському ладу та метроритмічним коливанням між $6/8$ і $3/4$, що походять від іберійського коріння; інша — гордовито-войовнича, у темпі Allegretto, традиційна пентатонна, з бінарним метром $4/4$, синкопованим малюнком ритму, додаванням пунктирів, форшлагів, як це прийнято в індіанській музиці. На їхньому чергуванні та розвитку будується музична форма п'єси (приклад 3). Контрастний розділ *Pio mosso* перед репрізою імітує колективну ходу.

Приклад 3.

Фернандо Ардус. «Despedida de Los Chunchos»

Риси, з одного боку, вольової, навіть героїчної маршоподібності, але в «ламаному» ритмі, що змушує процесію рухатися приставним кроком, з іншого боку — елементи ліричної поезики тонади, заявленої в жанровій назві п'єси, надають академічній гітарній версії цього давнього народного звичаю образ чуттєвого спогаду про рідну землю і своє національне коріння. Досвід порівняння обряду з його академічним втіленням підтверджує подібний висновок¹.

Жанрові традиції болівійського танцю *такірарі* представлені в гітарних композиціях Хільберто Рохаса Енрікеса (Gilberto Rojas Enríquez, 1916–1983), який поширив їх на національному та міжнародному рівнях. Для класичної гітари композитор створив такірарі «Ojos Azules», «Gualdalquivir» (Таquirari–Tonada), «Viva Santa Cruz»² — зразки болівійського танцю, антропологічно пов'язаного з войовничими індіанськими етнічними племенами гуарані, які здавна проживали на північно-

¹ Для порівняння гітарного аранжування та автентичних болівійських мелодій, які цитуються у п'єсі, наводимо фрагмент ритуалу з Тапихи: https://www.google.com/search?q=Chunchos&source=lmns&tbm=vid&bih=1303&biw=1570&rlz=1C1SQJL_ruUA856UA856&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEw8J_zp-z8AhXIDRAIHcmeA0EQ_AUoAnoECAEQAg#fpstate=ive&vld=cid:167fb0eb,vid:wwwmhFsik20

² «Viva Santa Cruz» вважається другим гімном департаменту Санта-Крус.

східній території країни, серед густої рослинності джунглів болівійської Амазонії, в департаментах Санта-Крус, Бені, Пандо, Ла-Пас. Танець символізував «стрілу мохе-ньос» (mojeños), ритуал поклоніння богам полювання. Рухливий, активний характер музиці надає гітарний акомпанемент з арпеджованих акордів у ритмі такіарарі, а також характерний адаптований андський ритм huaño (уайньо). Відчутними є також сліди іспанських впливів традиційного кругового каталонського танцю сардани, відомого в креольській культурі. Болівійський такіарарі, на відміну від іспанської сардани, танець парний: тримаючись за руки, партнери здійснюють кругові рухи та стрибки з одночасним підняттям рук. Костюми типові для мешканців тропіків, з білої легкої тканини, з шийною хусткою та шарфом навколо пояса. Жінки — в індіанських туніках, з квітами у волоссі, заплетеному в коси, та прикрасами із намиста. Згідно зі звичаями, пари танцюють босоніж веселий танець з елементами залицяння, іноді його називають «піснею кохання». Гітарна п'єса Хільберто Рохаса «Gualdalquivir»¹ містить у нотах жанрове уточнення «такіарарі–тонада». Це розгорнута, рухлива, заснована на яскравих контрастах рондоподібна композиція. В основній темі поєднані ритми такіарарі в акомпанементі та уайньо в мелодії (приклад 4, тт. 11–14, 19–24).

Приклад 4.

Хільберто Рохас. «Gualdalquivir»

6 en Re

Allegretto

VII.....

VII.....

II.....

pizz.....

VII..... II.....

pizz.....

¹ П'єсу «Gualdalquivir» Х. Рохаса у виконанні П. Вака можна послухати за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=RUXXuDZ-z9I&ab_channel=Pira%C3%ADVaca

Композиційно експозиція є типовою для болівійської народної музики простою пісенною куплетною формою з коротким вступом, куплетом, інструментальним програвом (інтермедією, ритурнелем) та приспівом.

Лаконічний витончений розділ *Andante* реалізує контраст танцювальній мотриці, що протиставляється ліричній пісні «тонаді». Рух миттєво завмирає: розмір змінюється на тридольний, сповільнюється темп, виклад мелодії октавними флажолетами підкреслює її поетичність та ліричну крихкість. Замість звичної акордової тріади виникають хроматичні геміольні ходи в акомпанементі. У ніжній ліричній «серцевині» такірарі звучить тонада — «пісня кохання». Імпровізоване, у повній відповідності до народних звичаїв, нове проведення музики, що звучала раніше, повертає танець до чергового «колеса» ритуальних веселощів.

Новий контрастний епізод репрезентує церемоніальні батальні сцени. Основу складає діалог двох андських народних тембрів: ударного мембранофона каха та духового інструмента ерке (приклад 5).

Приклад 5.

Хільберто Рохас. «Gualdalquivir», тт. 95–113.

У гітарній фактурі об'єднано імітацію цих інструментів. Перший виражений пунктирним тридольним ритмічним патерном у басу, одноманітним остинатним малюнком протягом усього розділу. Шумовий ефект досягається нетривіальним способом: не внаслідок типового перекручування струн, а легким контактом усієї нігтьової пластини першого пальця із сусідньою басовою струною. При цьому виходить звук, аналогічний деренчанню шкіряної мембрани каха, стягнутої металевим шнуром, і прив'язаних до обичайки мотузок або пучків кінської волосини. Мелодія, що імітує ерке — одноголосна, остинатна, з елементами інструментальної сигнальності.

Надалі матеріал рефрену скорочується, і навпаки, укрупнюються епізоди. Щоразу розширюється тембровий арсенал гітари: вона то відтворює тембр чаранго, що дзвенить форшлагами і трелями у високому регістрі (*Allegro*), то голоси дуету каха і чаранго (тт. 177–215). У фінальному епізоді (*Andantino*) палітра звукообразності збагачується за рахунок нового ефекту — наслідування звуку болівійського ріжкового духового інструмента канья (саїа), що звучить за густотою тембрового забарвлення як тромбон, при цьому складається з триметрової бамбукової порожнистої трубки з отвором, до якого кріпиться коров'ячий ріг або металевий розтруб. Видає різкий, гучний звук певної висоти з нетемперованими шумовими «домішками». Інструмент зазвичай застосовується не як солюючий, а розрахований на групу виконавців, які створюють колективне сонорне шумове звучання всього ансамблю. На гітарі для імі-

тації такого тембру використовується характерний прийом: нечітка температура звуку, густа вібрація з деренчанням досягається шляхом постановки пальця на поріжок між ладами з легким натисканням струни біля лівого краю ладу і сильного вібрата, що розгойдує не лише струни, а сам корпус інструмента.

Таким чином, на класичній гітарі можна відтворити цілий оркестр болівійських народних інструментів, відобразити особливу атмосферу високогірного андського звуку, музичні звичаї та танцювальні народні жанри індіанської та креольської етимології. Подібні художні втілення відображають поетику «музики вітру» в Болівії — «найбільш індіанської» з усіх південноамериканських країн.

Висновки та перспективи. Дослідження болівійської гітарної музики композиторів і виконавців Альфредо Домінгеса, Фернандо Ардуса, Хільберто Рохаса відкриває цікаві сторінки нового південноамериканського репертуару. Звучання цих творів на сучасних академічних сценах світу знайомить слухачів з фольклорними традиціями країни, поетикою болівійської «музики вітру», її тембровою специфікою. Висвітлені різноманітні ресурси виконавської гітарної техніки для втілення голосів природи, аутентичних тембрів стародавніх болівійських аерофонів кени, ерке, канья, мембранофона каха, місцевих хордофонів чаранго, актуальних у сучасних умовах колективної ритуальної практики музикування. Звуківі та образні конотації досліджених творів виявляють зв'язки з органологією болівійських народних інструментів, декораціями ритуалу, пластикою танцювальних рухів, візуальною атрибуцією тотемічних культур. Жанрові складові демонструють контрасти співставлень: такіраї, тонади і андського уайно, обрядових індіанських церемоній та танцю сардани іберійського походження, метричних коливань креольських й індіанських ритмів, мелодичних рухів пентатонної природи з мелізматичними орнаментами андського типу. Мовні і жанрові ознаки гітарних творів було досліджено з урахуванням антропологічного досвіду вивчення болівійськими вченими своєї музично-обрядової культури, що зокрема обумовило пошук історичного коріння музичних явищ серед експонатів археологічних музеїв, експозицій музичних інструментів, артефактів побуту корінних народів. Перспективи дослідження вбачаються у подальшому розширенні контексту аналітичних розвідок гітарної музики південноамериканських культур.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Філатова Т. В. Андський чаранго як феномен південноамериканської музичної культури. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне : РДГУ, 2022а. Вип. 40. С. 15–24.
2. Філатова Т. В. Андські мотиви в перуанській гітарній музиці. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне : РДГУ, 2022б. Вип. 42. С. 91–102.
3. Angulo R. M. Música, canto y sonoridades del Mauchi. Aproximación a la ceremonia fúnebre del Pueblo Afroboliviano. *Expresiones. Lenguajes y poéticas*. La Paz : MUSEF, 2021. P. 139–157.
4. Angulo R. M. Música, cultura y transformación: panorama de los estudios sobre antropología de la música y las tendencias en Bolivia en el siglo XX. *ArqueoAntropológicas*. Cochabamba, 2014. Año 4. N° 4. P. 161–194.
5. Angulo R. M. Patrimonialización de la música-danza de la Sikuriada: tensiones entre patrimonio cultural inmaterial, propiedad y desigualdad en localidades del altiplano boliviano.

Buenos Aires : CLACSO, 2016. P. 1–31. URL : http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/becas/20160401024509/ARTICULO_Sikuriada_Desigualdades_Patrimonio_Mujica_v4.pdf (last access 05.01.2023).

6. Arduz F. Música boliviana para guitarra: recopilación y arreglos. Madrid : Música Mundana Maqueda Editorial, 1997. 93 p.

7. Gutiérrez Condori, R. & Gutiérrez Condori, I. Música, danza y ritual en Bolivia: una aproximación a la cultura musical de los Andes, Tarija y el Chaco Boliviano. La Paz : FAUTAPO, 2009. 341 p.

8. Ivannikov T., Filatova T. Specific sound production techniques in academic guitar music. *Studia UBB Musica*. Cluj-Napoca, 2022. LXVII, Special Issue 2. P. 111–125. DOI: 10.24193/subbmusica.2022.spiss2.08

9. Ramallo Díaz C. Análisis musical y especificidades del huayño de carnaval. *RAE. Cultura(s) Popular(es)*. 2010. Tomo II. P. 509–516.

10. Rosso Orozco C. Panorama de la música en Bolivia. Una primera aproximación. *Revista Ciencia y Cultura*. La Paz : Universidad Católica Boliviana, 2010. № 24. P. 153–173.

11. Sarfson Gleizer S. A. El patrimonio musical del Archivo Nacional de Bolivia (Sucre). Aportaciones al estudio de la música colonial latinoamericana. *1r Congrés Internacional Investigació en Música : Llibre d'actes*. València : ISEACV, 2010. P. 51–53.

12. Stobart H. Interlocking Realms: Knowing Music and Musical Knowing in the Bolivian Andes. *Stobart H. & Howard R. Knowledge and Learning in the Andes. Ethnographic Perspectives / Liverpool* : Liverpool university press, 2002. P. 77–106.

13. Stobart H. *Music and the poetics of production in the Bolivian Andes*. Aldershot : Ashgate, 2006. 336 p.

14. Villalpando A. En torno al carácter de la música en Bolivia. *Revista Ciencia y Cultura*. № 11. La Paz : Universidad Católica Boliviana, 2002. P. 124–128.

15. Villalpando A. Una reseña sobre la música contemporánea boliviana. *Nuestra America*. Porto, 2007. Enero-Julio. № 3. P. 163–173.

REFERENCES

1. Filatova, T. V. (2022a). *Andskyi charanho yak fenomen pivdennoamerykanskoi muzychnoi kultury* [Andean motives in Peruvian guitar music]. In: *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku* [Ukrainian culture: the past, modern, ways of development]. Rivne: RDGU. Issue 40. P. 15–24 [in Ukrainian].

2. Filatova, T. V. (2022b). *Andski motyvy v peruanskii hitarnii muzytsi* [Andean motives in Peruvian guitar music]. In: *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku* [Ukrainian culture: the past, modern, ways of development]. Rivne: RDGU. Issue 42. P. 91–102 [in Ukrainian].

3. Angulo, R. M. (2021). Música, canto y sonoridades del Mauchi. Aproximación a la ceremonia fúnebre del Pueblo Afroboliviano. *Expresiones. Lenguajes y poéticas*. La Paz: MUSEF. P. 139–157 [in Spanish].

4. Angulo, R. M. (2014). Música, cultura y transformación: panorama de los estudios sobre antropología de la música y las tendencias en Bolivia en el siglo XX. *ArqueoAntropológicas*. Cochabamba. Año 4. Nº 4. P. 161–194 [in Spanish].

5. Angulo, R. M. (2016). Patrimonialización de la música-danza de la Sikuriada: tensiones entre patrimonio cultural inmaterial, propiedad y desigualdad en localidades del altiplano boliviano. Buenos Aires: CLACSO, P. 1–31. Available at : <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/becas/>

20160401024509/ARTICULO_Sikuriada_Desigualdades_Patrimonio_Mujica_v4.pdf (last access 05.01.2023) [in Spanish].

6. Arduz, F. (1997). *Música boliviana para guitarra: recopilación y arreglos*. Madrid: Música Mundana Maqueda Editorial. 93 p. [in Spanish].

7. Gutiérrez Condori, R. & Gutiérrez Condori, I. (2009). *Música, danza y ritual en Bolivia: una aproximación a la cultura musical de los Andes, Tarija y el Chaco Boliviano*. La Paz: FAUTAPO. 341 p. [in Spanish].

8. Ivannikov T., Filatova T. (2022). Specific sound production techniques in academic guitar music. *Studia UBB Musica*. Cluj-Napoca. LXVII, Special Issue 2. P. 111–125. DOI: 10.24193/subbmusica.2022.spiss2.08 [in English].

9. Ramallo Díaz C. (2010). Análisis musical y especificidades del huayño de carnaval. *RAE. Cultura(s) Popular(es)*. Tomo II. P. 509–516. [in Spanish].

10. Rosso Orozco C. (2010). Panorama de la música en Bolivia. Una primera aproximación. *Revista Ciencia y Cultura*. La Paz: Universidad Católica Boliviana. № 24. P. 153–173. [in Spanish].

11. Sarfson Gleizer S. A. (2010). El patrimonio musical del Archivo Nacional de Bolivia (Sucre). Aportaciones al estudio de la música colonial latinoamericana. *1r Congrés Internacional Investigació en Música : Llibre d'actes*. València : ISEACV. P. 51–53. [in Spanish].

12. Stobart H. (2002). Interlocking Realms: Knowing Music and Musical Knowing in the Bolivian Andes. In: *Stobart H. & Howard R. Knowledge and Learning in the Andes. Ethnographic Perspectives*. Liverpool: Liverpool university press. P. 77–106. [in English].

13. Stobart H. (2006). *Music and the poetics of production in the Bolivian Andes*. Aldershot: Ashgate. 336 p. [in English].

14. Villalpando A. (2002). En torno al carácter de la música en Bolivia. *Revista Ciencia y Cultura*. N 11. La Paz: Universidad Católica Boliviana. P. 124–128. [in Spanish].

15. Villalpando A. (2007). Una reseña sobre la música contemporánea boliviana. *Nuestra America*. Porto. Enero-Julio. № 3. P. 163–173. [in Spanish].

TETIANA FILATOVA

Filatova, Tetiana — Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Professor at the Department of Music Theory at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5869-631X>
filatova.tanya@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276574>

BOLIVIAN “MUSIC OF THE WIND” IN GUITAR WORKS: ASPECTS OF ARTISTIC IMPLEMENTATION

The relevance of the article is to consider Bolivian guitar music as an important component of the modern South American repertoire. On the example of the works of famous composers and performers Alfredo Domínguez, Fernando Arduz, and Jilberto Rojas, connections with the folklore traditions of the country, the poetics of Bolivian "wind music", and its timbre specificity have been revealed.

Main objective of the study is to reveal aspects of the artistic embodiment of Bolivian «music of the wind» in academic guitar work. The scientific novelty of the article lies in the introduction of materials about Bolivian musical culture and guitar creativity into domestic musicological circulation.

The methodology includes methods of historical, comparative, phenomenological, structural and functional analysis to study: genre and style elements of Bolivian folk music of Indian and Creole origin in academic guitar work; organology of traditional instruments and timbre characteristics of sound; phenomena of imitation of the voices of nature, the timbres of Bolivian wind, percussion, and string-plucked instruments by modern guitar means of sound production; genealogy of rhythmic structures and their manifestations in the researched works; decorative and visual ritual attribution; correlation of associative-figurative series with timbre connotations, specific genres and intonation and chord patterns; anthropological connections of the sound space of «music of the wind» with the surrounding natural and landscape environment and the state of metaphysical dialogue of man with the surrounding world.

Results and conclusions. In the analyzed compositions («Feria», «Por la Quebrada» by A. Dominguez, «Despedida de Los Chunchos» by F. Arduz, «Guadalquivir» by J. Rojas) various resources of performing guitar technique used to imitate the voices of nature, authentic timbres of ancient Bolivian aerophones quena, erke, caña, membranophones caja, local chordophones charango, relevant in modern conditions of collective ritual music-making practice. Sound and image connotations are correlated with the voices of Bolivian folk instruments, ritual decorations, plasticity of dance movements, visualization of natural landscapes and attribution of totemic cultures. In the process of defining genre components, the contrasts of juxtapositions were demonstrated: takirari, tonada and Andean huayño, ceremonial Indian ceremonies and sardana dance of Iberian origin, metric fluctuations of Creole and Indian rhythms, melodic movements of pentatonic nature with melismatic ornaments of the Andean type. Linguistic and genre characteristics of guitar works were investigated taking into account the anthropological experience of Bolivian scientists studying their musical and ceremonial culture, which in particular determined the search for the historical roots of musical phenomena among the exhibits of archaeological museums, exhibits of musical instruments, and artifacts of the life of indigenous peoples.

Keywords: Bolivian guitar art, «music of the wind», guitar works of Alfredo Domínguez, genre and style features, organology of traditional instruments, techniques of sound production.